LOUIS BRÈS

GUSTAVE RICARD

ET

SON ŒUVRE A MARSEILLE

EAU-FORTE DE STANISLAS TORRENTS

D'APRÈS LE PORTRAIT DE GUSTAVE RICARD PEINT PAR LUI MÊME EN 1872

— Cabinet de M. J.-C. R. —

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, SUCCESSEUR

Éditeur de l'Histoire des Peintres de toutes les Écoles

6, RUE DE TOURNON, 6

1873

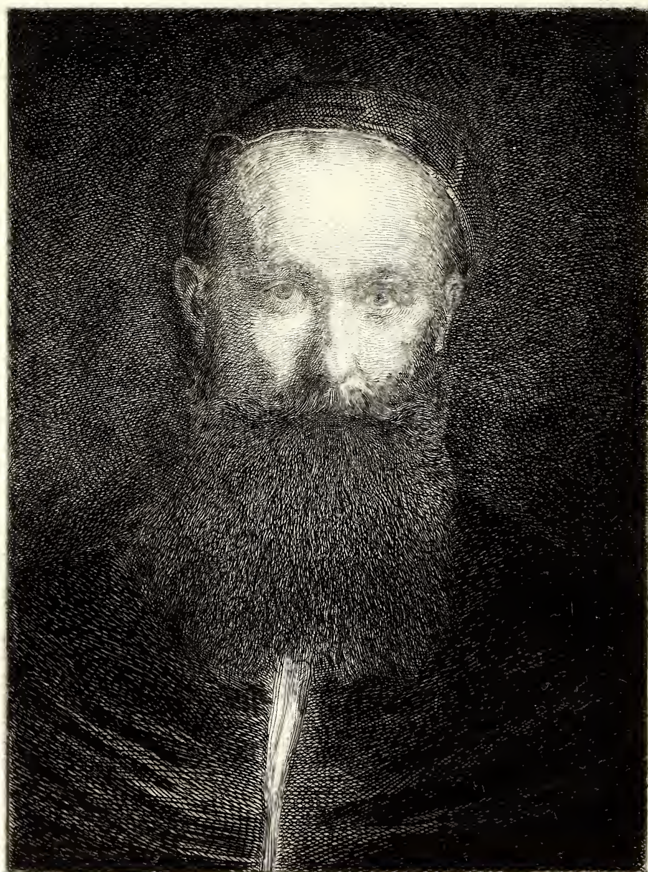
GUSTAVE RICARD

ET SON ŒUVRE A MARSEILLE

Tiré à 200 exemplaires :

150 sur papier vergé et 50 sur papier de Hollande.

Marseille. — Typ. et Lith. Barlatier-Feissat Père et Fils.



G. Ricard p. *Torrents sc.*

LOUIS BRÈS

GUSTAVE RICARD

ET

SON ŒUVRE A MARSEILLE

EAU-FORTE DE STANISLAS TORRENTS

D'APRÈS LE PORTRAIT DE GUSTAVE RICARD PEINT PAR LUI MÊME EN 1872

— Cabinet de M. J.-C. R. —

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, SUCCESSEUR

Éditeur de l'Histoire des Peintres de toutes les Écoles

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1873

Cette étude a été écrite, au lendemain de la mort du peintre Ricard et à propos de l'exposition de ses œuvres organisée par le Cercle Artistique de Marseille. Nous n'avons rien changé à sa forme. Il est bon que le souvenir d'une intelligente et pieuse manifestation revive dans ces pages. L'exposition rétrospective des œuvres de Gustave Ricard sera en effet une date dans l'histoire des arts à Marseille.

Mars 1873.

GUSTAVE RICARD

ET

SON ŒUVRE A MARSEILLE

I

C'est une bonne fortune de suivre un peintre aux diverses époques de sa carrière artistique et d'établir, comme par des jalons, le chemin parcouru par lui. On embrasse ainsi, d'un coup d'œil, toute une vie d'artiste ; le sens en devient précis et lumineux, et il est bien rare que cette étude ne vous amène pas à soulever

1

un coin du voile qui cache le principe supérieur des manifestations de l'art.

L'Exposition que les Membres du Cercle Artistique ont eu l'heureuse pensée d'organiser pour rendre hommage à la mémoire de Gustave Ricard, nous permet d'entreprendre cette course. Nous y apprendrons à connaître un des talents de ce temps-ci les plus intéressants à étudier, d'autant plus attrayant qu'il fut moins répandu, car ses œuvres, très-appréciées des délicats, n'étaient destinées qu'à un public restreint. Gustave Ricard, on le sait, était peintre de portraits. Ce genre qui semble tout d'abord prêter si peu à la composition et qui est, en réalité, dépourvu de pas mal d'éléments pittoresques, est cependant, entre les mains d'un maître, l'une des plus fécondes et des plus savoureuses branches de la peinture. Où s'arrête, en effet, l'interprétation de la figure humaine ? L'Exposition du Cercle Artistique nous montre ce que peut un véritable peintre de portraits. Nous essayerons, nous-même, dans cette courte étude, de donner quelque idée du genre et de la façon dont il demande à être traité.

Ce sera un des meilleurs titres de l'école

contemporaine d'avoir ramené le portrait à ses véritables proportions, et, tout en le simplifiant, d'en avoir accru la puissance d'expression et la portée. Il faut rendre cette justice à David et à son école que c'est à ces réformateurs que nous devons la transformation d'un genre qui avait tenu, jusque-là, une grande place dans l'école française, mais en s'écartant presque toujours de ses conditions primordiales.

Le visage humain est le nœud de toute composition de cette nature. C'est en lui que se concentre l'intérêt, c'est à lui que doit être subordonné l'effet. Il faut que l'homme se révèle tout entier sous le faisceau lumineux que le peintre projettera sur son visage.

Pendant tout le dix-huitième siècle, on a cru mieux faire et nous intéresser davantage en faisant du personnage le héros d'une action, en l'entourant d'accessoires ingénieux et pittoresques. La manière était propre à faire briller l'imagination d'un peintre et la dextérité de sa main. Ainsi en a-t-il été. Nos célèbres portraitistes, Nattier, les Vanloo, Drouais, Latour, se sont laissé entraîner par ce charme de l'ingéniosité facile, de l'exécution spirituelle. Les portraits de ce temps sont des pages éblouis-

santes de virtuosité. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus de la lueur des satins, du miroitement des velours, de la légèreté des dentelles, de la justesse des moindres détails, de la liberté et de la grâce de la touche, du mouvement et de l'esprit du dessin. Il est vrai que si tout nous enchante, rien ne nous arrête et ne nous émeut : la figure humaine est noyée sous ce flot de choses aimables et brillantes.

Les portraitistes du dix-septième siècle, quoique plus observateurs et plus vrais, manquent encore de simplicité et nous étourdissent de leur fracas. Les splendeurs de Versailles se reflètent dans ces cadres surchargés de lauriers et de soleils d'or. Quelques peintres font exception, ainsi Poussin avec son admirable portrait d'après lui-même, si sévère et si profond. Mais ce sont des incursions d'artistes supérieurs dans un genre dont ils ne subissent point les conventions et qu'ils façonnent au contraire à leur génie.

David nous a rendu le portrait tel que l'avaient compris les maîtres italiens. Depuis lui, nous avons eu, en France, quelques véritables portraitistes. Celui qui nous occupe comptera

certainement parmi les meilleurs peintres de portraits de l'école française. Gustave Ricard, quoique s'étant adonné exclusivement à ce genre, laisse un œuvre très varié, témoignant de la souplesse de son talent, de ses incessantes recherches et de ses aspirations vers un but dès longtemps entrevu.

Il est aisé de se convaincre, à un premier examen des ouvrages de Ricard, que l'on est en présence d'un coloriste. Cette première impression ne trompe pas. Ricard doit à la couleur et sa force et sa magie. Tantôt en historien et tantôt en poète, il aborda, grâce à elle, avec un égal succès, l'interprétation de la figure humaine.

Bien des portraitistes pensent avoir tout fait, quand ils ont, par des trompe-l'œil dont la photographie a mieux que personne le secret, fixé l'image de leur modèle de façon à faire illusion. De telles œuvres sont le plus souvent irritantes de vulgarité et ne peuvent satisfaire que de bien naïfs observateurs. On nous objectera que des animaux se sont laissé prendre à cette imitation criante de la nature ; et nous répondrons que l'on voit bien à cela que ce sont des animaux.

On raconte que Northcote, un peintre anglais qui fut portraitiste assez médiocre et mauvais coloriste, exécuta un jour le portrait d'une jeune servante de Reynolds, dans l'atelier duquel il travaillait, et que l'ouvrage fit illusion à un perroquet. Cet oiseau, qui appartenait au peintre Reynolds, n'aimait pas la jeune fille. Dès qu'il vit le portrait, il battit des ailes avec fureur et s'élança sur la toile. On ne dit pas que ce perroquet ait été jamais dupe des portraits de Reynolds, qui respiraient cependant la vie à un autre degré que la froide peinture de son élève.

Les peintres dont nous parlons sont des copistes et non des historiens. Ils ne savent point dégager la vie de la matière, éclairer un visage, en préciser les accents vagues et hésitants, en accuser le caractère, en exprimer les instincts, en dévoiler les aspirations, en faire parler l'âme. Ils nous montrent leur modèle tel qu'il est pour la foule, non tel que le voient l'observateur et le philosophe.

Un portraitiste ne sera véridique et intéressant historien qu'à la condition d'imprimer tout vivant sur sa toile l'être moral qui pose devant lui. Il recueillera pour cela ce qu'on peut savoir

de son modèle et surtout ce qu'un œil habile peut en deviner. Il étudiera les rapports des lignes de la face, les protubérances du crâne, les plis du visage, les délicates empreintes laissées par de fugitives émotions ou celles plus profondes creusées par de violentes secousses, l'habitude des lèvres et du regard, le jeu de la physionomie, le port de la tête. Un choix reste à faire dans tous ces éléments. C'est ici que l'artiste succède au philosophe, et que le génie du portraitiste s'arrête aux accents les moins vulgaires et les plus individuels. Il peut alors, donnant carrière à l'émotion ressentie devant cette âme dont il a surpris le secret, il peut mettre quelque chose de lui-même dans cette interprétation d'une individualité étrangère. Les grands maîtres n'y ont jamais manqué ; et c'est ce qui nous permet de reconnaître, en dehors même des procédés qui leur sont habituels, Holbein, Titien, Van Dyck ou Vélasquez. C'est ainsi, comme le fait observer Gustave Planche, qu'une figure triviale et laide peut devenir un très beau portrait. Et le critique ajoute judicieusement : « Peut-être que, sans la plume de Tacite, Néron serait à peine connu comme un scélérat de mélodrame ou de cour d'assises. C'est que les

événements de la vie et les actions humaines ne deviennent grands et beaux, quel que soit d'ailleurs le caractère de la réalité primitive, que par le génie de l'historien qui les raconte, du philosophe qui les explique ou du peintre qui les reproduit. »

La tâche du portraitiste est d'ailleurs des plus ingrates. L'artiste qui doit ainsi faire œuvre d'historien n'a pas les ressources pittoresques dont dispose le peintre d'histoire ; il n'a pas surtout cette liberté qui permet à celui-ci de rendre par les traits qui lui conviennent le mieux une figure devenue légendaire. Son héros est de notre temps, il vit parmi nous ; nous pouvons à tout instant le comparer à l'image qu'il nous en donne et apprécier la justesse de l'interprétation.

Nous revenons ainsi à cette question de la ressemblance matérielle sur laquelle se divisent le public et la critique. Quand nous demandons au peintre de reproduire les traits de quelqu'un qui nous est cher, nous tenons sans doute à ce que l'image soit fidèle ; nous voudrions que le portrait fût comme un miroir reflétant ce visage aimé. C'est ce que fait d'ailleurs la photographie. Mais l'œuvre de la chambre noire et celle

du peintre médiocre, avec leur multiplicité de détails vulgaires, sont bien plus faites pour irriter notre piété que pour l'entretenir. Si quelques traits suffisent au portraitiste dégagé de toute préoccupation servile pour exprimer une plus intime ressemblance et nous émouvoir plus profondément, c'est qu'il y a sans doute une loi supérieure qui le veut ainsi.

Cette loi se manifeste, du reste, dans l'empreinte de nos impressions personnelles. Il n'est que trop vrai que l'image de ceux qui ne sont plus, des amis qui nous ont été les plus chers, des enfants que nous avons le plus tendrement aimés, lentement s'efface de notre souvenir. Le temps en estompe les détails ; quelques lignes restent que nous entrevoyons à travers une brume. Comme ces dessins des vieux maîtres, comme ces têtes de Léonard à demi dévorées par la lumière et d'une expression si profonde pourtant, les chères ombres nous appellent et se font reconnaître à nous.

La ressemblance n'a donc rien d'absolu.

Nous trouvons la confirmation de cette idée dans les paroles d'un homme étranger aux arts, qui dut à son génie de deviner ce que les hommes du métier n'apprennent qu'en tâton-

nant ou n'entrevoient même jamais. C'est la réponse de Napoléon au peintre David, qui voulait obtenir quelques séances de pose pour fixer les traits du premier Consul. Il s'agissait du portrait équestre de Bonaparte gravissant le Saint-Bernard. Une brochure de M. Aimé Thomé, publiée à la mort de David, nous a transmis ce curieux dialogue.

« — Poser, à quoi bon ? dit Bonaparte. Croyez-vous que les grands hommes de l'antiquité dont nous avons les images aient posé ?

« — Mais je vous peins pour votre siècle, pour des hommes qui vous ont vu, qui vous connaissent. Ils voudront vous trouver ressemblant.

« — Ressemblant ! Ce n'est pas l'exactitude des traits, un petit pois sur le nez, qui fait la ressemblance : c'est le caractère de la physionomie, ce qui l'anime qu'il faut peindre.

« — L'un n'empêche pas l'autre.

« — Certainement Alexandre n'a jamais posé devant Apelles. Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive.

« — Vous m'apprenez l'art de peindre, répondit David. »

Et il disait vrai. Il suffit que leur génie y vive! Toute la synthèse du portrait tient dans ce mot-là.

Nos lecteurs comprendront mieux maintenant comment il arrive au peintre de portraits de se laisser aller à une inspiration purement poétique et de traduire son modèle sous un jour que lui seul parfois a aperçu. Ces œuvres-là sont rares, car elles réclament du peintre un véritable tempérament de poète.

C'est la seule ou du moins la meilleure manière, à notre avis, de faire le portrait d'une femme. Un visage féminin n'offre pas à l'analyste et au philosophe les ressources que présente une tête virile. En dehors des sentiments profonds de la maternité, qui impriment au visage de la femme un caractère de beauté particulier, ce masque brillant reflète les impressions les plus fugitives, respire les séductions les plus subtiles et les plus diverses.

Cette irradiation prend sa source dans le principe mystérieux que l'on a si bien nommé, sans le définir pour cela, l'éternel féminin. Elle répond au besoin que la femme a de plaire, à ce besoin qui la fait se parer pour l'inconnu et se sourire devant son miroir, qui la pousse à

appeler à son aide les raffinements de la toilette et les amorces de la coquetterie, et qui est si merveilleusement servi parfois par un infime détail ou un accident imprévu, un ruban ou une fleur, une mèche de cheveux qui flotte au vent, un coup de lumière sur un chapeau de paille. Il en résulte alors comme une métamorphose ; et c'est ainsi que la femme la moins jolie a sa minute de beauté. Spectacle cher au poète et dont l'impression, quoique aussi rapide que l'éclair, demeure gravée dans son âme !

Reportons-nous à cette jolie page de Xavier de Maistre, où, se souvenant d'une jeune fille toute rose de plaisir et d'émotion, parmi la verdure d'un tertre, l'humouriste exprime d'une façon si ingénieuse l'impression que ce spectacle a laissée en lui.

L'écrivain peut bien en quelques lignes fixer cette empreinte fugitive ; mais plus difficile est la tâche du peintre. Il faut que cette impressionnable nature de poète soit servie par une organisation d'artiste exceptionnelle, et que, tandis que la mémoire garde la note juste de l'effet, la main sache la reproduire dans toute sa rareté.

C'est par la couleur que le portraitiste peut

arriver à rendre de telles impressions. C'est en se jouant avec les piquantes surprises du clair obscur, en se familiarisant avec les consonnances les plus rares et les rapports de tons les plus délicats, en s'habituant à traduire les objets dans une harmonie supérieure à celle de la nature elle-même, que le peintre se préparera à exprimer ce fugitif idéal.

II

Gustave Ricard, nous l'avons dit, était coloriste. Il traita d'abord le portrait en historien et le conçut plus tard en poète, toujours merveilleusement servi par son pinceau.

Les spécimens de son œuvre exposés au Cercle Artistique nous le montrent sous ce double aspect et nous disent l'évolution accomplie par lui. Ils sont assez caractéristiques pour nous permettre de pénétrer dans ce sanctuaire que l'artiste ne dévoile pas, et nous laisser entrevoir ce qui était pour lui le but et l'idéal.

Les plus anciens portraits de Ricard sont le sien propre et celui d'une jeune sœur; ils remontent aux années 1841 et 1842. Ricard avait alors dix-huit ans. Ces peintures se ressentent du passage du jeune artiste dans l'atelier d'Aubert

et sont tout imprégnées des traditions de l'école. Elles sont traitées en pleine pâte ; le morceau y est peint avec soin. Dans le portrait de l'artiste la couleur est déjà puissante. Celui de la jeune fille nous offre un morceau charmant, l'oreille, pareille à un coquillage rose.

L'Exposition possède deux autres portraits de Gustave Ricard par lui-même, l'un à l'âge de trente ans environ, l'autre, daté de quelques mois avant sa mort, à l'âge de quarante-neuf ans.

Ces trois portraits du peintre sont comme des points de repère dans sa carrière artistique et nous permettent de suivre pas à pas les transformations de son talent. Pareille évolution se voit chez la plupart des maîtres qui se sont attachés à l'interprétation de la nature, paysagistes ou peintres de figures. Nous pourrions l'observer dans Jules Dupré et Corot comme dans Velasquez. Ces peintres, imitateurs scrupuleux de la nature, s'efforçant d'en reproduire le ton vrai et la forme exacte, ont exprimé d'abord les êtres et les choses avec une certaine dureté et sans se préoccuper beaucoup de l'effet. Ce n'est que par degrés qu'ils en sont venus à cette science du sacrifice, sans laquelle aucun

effet ne saurait exister ; ce n'est que par tâtonnements qu'ils se sont rendu compte de cette loi fondamentale de l'œuvre d'art qui veut que la nature soit reproduite non telle qu'elle est, mais telle qu'elle nous paraît être.

Le portrait de l'artiste à l'âge de trente ans est basé déjà sur ces principes. L'absence de toute préoccupation servile y donne à la touche une remarquable légèreté et permet au peintre d'y déployer tout son esprit.

Il exécuta dans cette manière brillante, qui n'excluait point la recherche savante de la construction et du modelé, une grande partie des portraits qui figurent à l'Exposition du Cercle Artistique. Ce sont les ouvrages de cette époque qui firent la réputation de Gustave Ricard. Elle ne fut jamais plus grande que pendant la période de 1850 à 1860, quoique son talent ait acquis depuis une maturité et une élévation dont quelques initiés seulement eurent conscience. Quelques-uns des portraits que nous avons sous les yeux, datés de 1855, 1858, 1859, 1861, sont dignes des plus beaux qu'il ait exposés alors. Les portraits du sénateur Vaïsse, de M. Charles Fitch, de M. Courtot et de M. Antony Roux sont certainement de ceux-là.

C'est une figure d'une bien étonnante vérité et d'un fier caractère que celle de l'ancien sénateur et préfet de Lyon. La sévère ordonnance de ce portrait s'accorde avec ce que nous savons de l'homme et ce que le peintre nous en apprend. Les affaires ont laissé leur empreinte sur cette tête toute moderne, sans en émousser une arête, sans en fatiguer un ressort. La pensée réside sur ce front puissamment construit, elle est au fond de ce regard scrutateur, et elle jaillirait par ces lèvres fines, si la circonspection de l'homme d'Etat ne les serrait comme celles d'un sphynx : — masque vivant qui sait être de bronze. La pose est juste et sans prétention, les mains sont remarquables.

Arrêtons-nous maintenant devant ce portrait de jeune homme, d'une élégance si noble et d'une si intense expression. C'est celui de M. Courtot, enlevé, jeune encore, à l'affection de sa famille. Il y a déjà un caractère dans cet adolescent, modifié sans doute par un état de santé que le peintre a très délicatement indiqué. L'éclat profond du regard, le contour finement creusé des tempes et des joues, les notes ivoirines du front expriment avec infiniment de tact cet état maladif, pendant que la jeunesse se révèle par

la grâce de l'attitude, le coloris brillant de la lèvre, la vivacité et l'intelligence de la physionomie. Cette peinture, d'une simplicité et d'une sobriété magistrale, atteint à un incomparable accent de vérité. Elle marque un beau moment dans la carrière du peintre, celui où passé maître dans la reproduction fidèle de la nature, il va pouvoir en tenter une plus libre et plus idéale interprétation. Nous l'y verrons bientôt arriver en effet.

Mais achevons l'examen des peintures de ce groupe. Le portrait d'enfant — M. Charles Fitch — a la délicatesse de ton et la pâle fraîcheur des têtes de Lawrence. Les peintres anglais n'ont pas été sans influence sur le talent de Ricard. Mais notre coloriste était de race non moins que le peintre des babies aristocratiques et des vaporeuses ladies. D'ailleurs, son vrai maître fut Van Dyck.

Dans le portrait de M. Antony Roux, Ricard procède du grand portraitiste flamand, tout en sachant rester lui-même. C'est, en effet, une œuvre tout-à-fait personnelle par la touche qui est très vive et très fine, et par la physionomie, d'une élégance et d'une distinction toutes modernes.

Le portrait de Loubon, placé aujourd'hui au musée de Marseille, est encore une des jolies choses de cette époque-là. Un vrai morceau de gourmet ! Largement brossée et de la plus charmante qualité de ton, toute souriante dans la lumière, cette tête a le plus sympathique attrait. Ce fut le digne hommage du plus délicat des coloristes au plus spirituel des peintres provençaux.

Les portraits de MM. Bouquet et Imer, peintres et amis de l'artiste, sont encore des morceaux d'une haute saveur.

Non moins dignes d'intérêt sont les portraits de M. le président Vaïsse, de Mme Albert Pascal, de Mme Mathilde Arnavon, de Mme de Lauriston et de la famille Grandval. Tous montrent, en effet, à des degrés moindres sans doute que ceux que nous venons de citer, les sérieuses qualités de portraitiste de Gustave Ricard. Un détail qui n'échappera pas aux gens du métier, c'est l'heureux choix des fonds de tous ces portraits : — des bruns Van Dyck ou des gris verdâtres qui reposent les yeux et font chanter les notes des premiers plans. Tout cela est très habile.

Dès cette époque, on reconnaît à Ricard un

procédé qui lui est personnel, bien que plusieurs s'en soient inspirés depuis. Prud'hon, il est vrai, nous en avait déjà transmis le secret. Celui que l'on surnomma le Corrége français, pour la grâce de ses contours et la magie de ses lumières, procédait, lui aussi, par des dessous en grisaille. La figure ébauchée de cette façon est amenée à l'effet par des glacis et légèrement empâtée ensuite dans les clairs. Ce procédé donne aux ombres et aux demi-teintes une merveilleuse transparence, en même temps qu'il réchauffe les lumières. C'est grâce à lui encore que, dans sa dernière manière, l'artiste parvient à exprimer des effets de couleur de la plus intense poésie et nous transporte en quelque sorte au-delà de la nature.

Avec le troisième portrait de Ricard, exécuté il n'y a guère plus de six mois, nous entrons en plein dans la dernière manière du peintre, à laquelle se rattachent les portraits de MM. Abram père et fils, de Mme Abram, de M. Louis Arnavon, de Mme Louis Arnavon et de Mme Jules Roux.

Le génie de l'artiste a suivi ce développement logique que nous signalions plus haut. De la copie scrupuleuse de la nature, il s'est élevé par

degrés à l'interprétation libre et idéale. La préoccupation de la touche elle-même disparaît : l'artiste ne cherche plus à briller par le faire ; il s'efforce au contraire de le dissimuler sous une négligence apparente. Sa préoccupation absolue est l'expression, et c'est par l'effet qu'il veut uniquement y arriver.

Ainsi s'explique cette légère brume voilant son portrait, et que l'œil doit fouiller pour retrouver l'image qui se dérobe sous elle. Le peintre s'est comme entouré d'une atmosphère de paix et de silence, où l'éclat bienveillant du regard vous invite à pénétrer. On est tout surpris de découvrir dans cette ombre tiède tant de finesses délicatement exprimées, les contours charmants de ce visage austère, les lignes pures du front, la barbe légère et soyeuse et cette lèvre élégante d'où il semble que va s'échapper la parole ailée du poète.

Deux portraits de femme récemment exécutés —ils sont datés l'un et l'autre de 1872—peuvent marcher de pair avec ce beau portrait et nous font mieux connaître encore le but auquel Ricard venait enfin d'atteindre.

L'un, celui de Mme Louis Arnavon, est une de ces pages où l'artiste s'épanouit en une poétique

inspiration. Le mouvement des lignes d'une ravissante souplesse, l'arrangement capricieux de la coiffure et des étoffes, la fleurette bleue du corsage, la note cerise des lèvres, la lumière blonde qui baigne les cheveux, les chairs et les satins, les ombres tièdes, le fond d'or éteint, tout cela tient presque de la féerie. Le peintre a fixé d'une épingle le papillon idéal de la couleur.

L'exécution de ce portrait ne nous laisse aucun doute sur le parti pris de l'artiste. Vue de trop près, l'œuvre est confuse et voilée. A mesure que l'on s'éloigne, le nuage se dissipe : tout s'attache, tout se lie, tout prend un corps ; la lumière vibre, la vie circule dans cette image d'une beauté qui n'a presque rien de terrestre et qui est riante comme le souvenir d'un beau jour.

L'autre portrait est celui de Mme Jules Roux. Ricard a tiré de son nouveau modèle un effet tout opposé à celui que nous venons de voir. Il avait à reproduire un type de beauté brune et pâle, d'une distinction sévère n'excluant point la douceur et le charme. Excellent motif pour son aristocratique pinceau ! Mais l'artiste est allé bien au-delà d'un portrait ! C'est avec son

plus intime et son plus fin sentiment de poète qu'il a voulu traduire la nature ; et il a produit en effet une de ces œuvres que la parole est impuissante à analyser.

Coiffée de longs voiles noirs et s'enlevant sur un fond d'un vert indicible, la tête prend dans cet entourage un mystère charmant et se modèle à plaisir sous un duvet frais et pâle. Rien de plus simple en apparence que ce portrait où la tête est tout, rien qui arrive plus profondément à l'impression. On a rappelé la Joconde du divin Léonard, à propos de cette tête merveilleuse. L'une et l'autre ont, en effet, quelque parenté. Mais l'énigmatique beauté italienne est pleine de diaboliques réticences; son sourire laisse entrevoir autant de promesses enivrantes que d'irritants souvenirs. Celle-ci, au contraire, est la beauté décente et fière ; les voiles dont elle s'enveloppe sont ceux qui cachent aux profanes les joies du foyer et les épanchements intimes du cœur. Cependant le peintre a posé sur ce front, avec le rayonnement de la vie intérieure, un nuage de tendre mélancolie, né sans doute dans son propre cœur, et qui est peut-être le pressentiment d'une fin prochaine. Ces lèvres closes semblent ainsi garder le secret de la des-

tinée, et le portrait prend à nos yeux un mystérieux attrait.

Un portrait de jeune homme, celui de M. Louis Arnavon, un peu vague, mais où l'œil finit cependant par trouver le lien du dessin, est une élégante impression d'artiste. Il nous rappelle, par ses lignes un peu grêles, les têtes d'adolescent des fresques florentines. Ce portrait est daté de 1871.

Les portraits de MM. Abram père et fils et de Mme Abram remontent aux années 1867 et 1870. Ils sont traités dans cette manière large et puissamment caractérisée dont le dernier portrait de Ricard est la plus haute expression. Celui de Mme Abram, tout baigné d'ombre, s'éclaire de charmantes lueurs : c'est une œuvre tout-à-fait intime. Celui de M. Abram père est harmonieux et fin. Mais rien n'égale la fière tournure, les grandes lignes et les rutilantes clartés de celui de M. Abram fils, dont la belle tête vénitienne respire et pense, et s'enlève avec tant d'éclat sur le bleu intense du ciel.

A ce groupe poétique des œuvres de la dernière heure se rattache le petit portrait au crayon de Mme Barras, au bas duquel l'artiste a écrit cette dédicace familière : *Pour Polydore.* Hommage

amical et sans prétention, où la griffe du maître a laissé son empreinte et où l'œil se plaît à la suivre dans un travail on ne peut plus libre et spirituel. Ce crayon a l'aspect de certaines eaux-fortes blondes de Benedetto Castiglione. On ne saurait plus délicatement rendre en quelques traits le modelé du visage et l'empreinte de la vie. Ce dessin est de 1871.

Le portrait au crayon de Mlle E. Ricard, en sœur de Saint-Vincent-de-Paul (1869), atteint par des procédés semblables à la même intimité d'impression.

Ricard nous paraît, dans cette période de son talent, avoir résolument mis en pratique cette idée, exprimée d'une façon générale par Töpffer, que la copie matérielle doit être à la fois altérée et vivifiée par un élément entièrement étranger au modèle et provenant directement de la pensée du peintre.

Ainsi comprise, ainsi rendue, la peinture est de la poésie. La couleur parle ici une langue aussi enchanteresse que peut l'être celle de Musset ou de Mendelssohn. Elle nous transporte avec un indicible frémissement d'ailes dans l'au-delà qui enivre et éblouit. Ricard n'est arrivé à ce but suprême de l'artiste que peu de temps

avant de mourir. Une vie toute d'études patientes et d'ardentes et sincères aspirations l'y a conduit. Une telle vie est un exemple. C'est pourquoi, après avoir étudié l'œuvre, nous essaierons de faire connaître l'homme.

III

Louis-Gustave Ricard était né à Marseille, le 1er septembre 1823, dans la maison de la rue de Rome qui porte aujourd'hui le n° 85, et qui était, à l'époque, le 89.

S'il fallait en croire un biographe allemand, le poète Hartmann, qui, il y a plusieurs années déjà, avait donné, sur notre compatriote, une étude dont la traduction fut publiée par un journal de Marseille, le célèbre portraitiste serait le descendant de l'opulente famille florentine des Riccardi. L'érudition allemande se met là en frais d'imagination, pour demeurer fidèle à son amour de la tradition. Comment, en effet, un homme pourrait-il montrer de nos jours quelque talent s'il ne descendait d'une illustre famille du temps de la Renaissance ! Et si ce privilégié est

un Français, ne convient-il pas de lui trouver une origine italienne !

Il faut pourtant que l'écrivain allemand en prenne son parti. Ricard était français d'origine et de cœur. Son père était changeur sur le port à Marseille ; son grand'père habitait Pélissanne, près de Salon, où il était connu sous le nom de Ricard de Planfossan, appellation qui lui venait d'une terre que la famille possédait à Saint-Mitre et qui servait à la distinguer d'autres familles du même nom. Il n'y avait pas de Riccardi parmi ses ancêtres. Ricard sortait d'une vieille et bonne souche provençale. M. Ricard père s'était acquis par son commerce une honorable position ; il alliait au change des monnaies l'affinage des métaux précieux. Son frère était directeur de la Monnaie de Marseille.

La boutique du changeur où se passa l'enfance de Ricard était située sur l'un des points les plus pittoresques de l'ancien port, à l'angle du quai de la Fraternité et de la petite place du Change, appelée autrefois le Cul-de-Bœuf. On l'y voit encore telle qu'elle était en ce temps-là, avec ses grillages, ses sébiles pleines de monnaies et son chien de faïence. Ce dernier, assis sur sa tablette de bois, ne se lasse de regar-

der la mer, avec l'air inquiet d'un pilote qui voit venir le mauvais temps. Cet emblème, d'un style passablement archaïque, nous fait toujours plaisir à voir. Car, avec le petit aspirant qui, à toute heure du jour, prenait le point non loin de là, à la porte de l'hydrographe Roux, ce chien cambiste fait partie de nos impressions d'enfance.

La petite place elle-même si énigmatiquement nommée le Cul-de-Bœuf (nous avons consulté à ce sujet Augustin Fabre : il ne sait rien) (1), la petite place a laissé chez nous le plus charmant souvenir. Il ne faut pas la juger sur ce qu'elle est aujourd'hui, — un carrefour sillonné, depuis le dégagement des abords de la Bourse et le percement de la rue de la République, par le plus désagréable charroi. C'était, il y a quelque trente ans, un petit coin tranquille et pittoresque, ouvert seulement au soleil, — véritable encoignure de cette vieille cheminée du roi René, qui allait de l'église des Augustins au fort Saint-Jean, et où tout bon Marseillais venait, par les jours de mistral, selon la populaire expression, *brula un gaveou*. Les maisons avoisinant l'église des Augustins étaient le point de prédilection de ces

(1) Augustin Fabre, *Les Rues de Marseille*.

buveurs de soleil. Ils s'y attroupaient autour des cages des marchands d'oiseaux exotiques, regardaient voler les bengalis, agaçaient du doigt les aras ou causaient avec les perruches. La petite place du Cul-de-Bœuf était plus tranquille. Elle était habitée par des gens d'affaires, des assureurs maritimes, des notaires et des changeurs. Ses petites boutiques étaient souvent désertes, et l'on ne voyait guère au milieu de la place que l'étalage d'un vieille grosse fruitière, abritée sous un parasol rose. Cet étalage s'embellissait, le dimanche, d'une collection de pipes et de chiens de sucre, et, vers Pâques, de grands paniers d'œufs rouges que les gamins de la ville venaient se disputer.

Gustave Ricard fit, avec ses frères, ses études classiques dans divers établissements et, en dernier lieu, dans un pensionnat que dirigeait, à Menpenti, M. l'abbé Jonjon. Les élèves logeaient dans une grande et vieille maison qui se voit encore et d'où l'on découvrait alors les plus jolis horizons. Ricard y demeura jusqu'à l'âge de seize ans et puisa dans ces études le goût des belles-lettres auxquelles il ne cessa d'être fidèle.

Cependant l'enfant griffonnait volontiers sur

ses cahiers maintes figures de condisciple, maintes silhouettes de maître d'études, où se révélaient déjà ses aptitudes de portraitiste. Les jours de promenade, il obtenait d'être laissé seul à la maison de Menpenti. On l'enfermait dans la classe de dessin. Ricard était là dans son atelier, et il se livrait à une œuvre colossale qu'il avait entreprise avec l'agrément du directeur du pensionnat. Il ne s'agissait de rien moins que de décorer les murs blanchis à la chaux de cette vaste salle. L'écolier y exécuta en effet de grandes compositions. L'une, entre autres, représentait une chasse aux papillons où étaient figurés, dans les positions les plus plaisantes, les bons professeurs de l'établissement. S'appropriant les procédés de certains caricaturistes ou les devinant, Ricard avait su, en quelques traits sommaires, préciser la physionomie de chacun de ses maîtres. Cette décoration est demeurée légendaire dans la mémoire des condisciples et des maîtres de Ricard. M. l'abbé Jonjon, de qui nous tenons ces détails, nous écrivait récemment à ce sujet : « Lorsque, frappé par le malheur, j'ai dû quitter Menpenti, j'aurais volontiers emporté les cloisons dans mes malles, si je l'avais pu, pour les soustraire au marteau et au badigeonnage de l'industrie. »

Ricard recevait d'ailleurs, dans l'établissement, des leçons de dessin de M. Romégas, lequel se partageait alors avec le vieux M. Lamy la clientèle des pensionnats. C'étaient d'excellents maîtres, excellents surtout au point de vue des qualités du cœur, et qui, s'ils n'apprenaient pas grand'chose à leurs élèves, savaient toujours, du moins s'en faire aimer. Ricard avait voué à son premier maître la plus affectueuse sympathie.

Le jeune homme était destiné par sa famille à la carrière paternelle. On le plaça derrière le grillage du change, parmi les liasses de billets de banque et les piles d'or. Notre futur portraitiste dut passer dans cette étouffante atmosphère de longues heures d'ennui. Il est vrai que, par la porte basse de la boutique, il pouvait voir, comme en un cadre sombre, le lumineux tableau du port, tableau magique qui, pour un œil naturellement sensible aux beautés pittoresques, devait avoir un charme profond, et qui décida peut-être de sa vocation de peintre.

Ce coin du port est hanté par les balancelles espagnoles, dont les pavillons couleur de safran s'enlèvent avec tant d'éclat sur le ciel bleu. Leurs cargaisons d'oranges servent de prétexte à des

groupes du plus fier accent, où les Génoises coiffées d'un madras rouge, leurs grands anneaux d'or aux oreilles, se mêlent aux profils aigus, aux têtes olivâtres et férocement langoureuses des matelots catalans. Il en était déjà ainsi à cette époque. Vers la Cannebière se tenaient, telles que nous les voyons aujourd'hui encore, les petites embarcations de plaisance, la voile latine roulée autour de la vergue, le tendelet aux rideaux rouges et blancs coquettement déployés, le vieux marin à la figure tannée, fumant son bout de pipe et vous appelant du geste. Ajoutez par là-dessus, quand le vent soufflait du large, les ailes blanches des goëlands. En cet endroit, aussi, était une énorme borne-fontaine où se succédaient pendant toute la journée les matelots les plus truculents de la Méditerranée et de l'Adriatique, des Grecs et des Smyrniotes, des Napolitains et des Illyriens, qui, au prix de rixes bruyantes, y venaient emplir leurs barils. C'était un fourmillement de types, de costumes, de tableaux des plus richement colorés. Ce petit coin semblait fait tout exprès pour mettre la palette aux mains d'un peintre. Pourquoi n'aurait-il pas eu cette influence sur une organisation d'artiste telle que celle de Ricard ?

Sans doute, aux heures du soir, le jeune homme, le front dans la main, laissait emporter sa rêverie dans cette forêt de mâts qu'une brume violette enveloppait et à travers laquelle filtraient, comme des gouttes d'or, les lueurs du couchant. Entre les masses sombres des navires, il voyait se refléter dans l'eau les teintes mourantes de la lumière, et il en suivait au loin, dans le ciel, les dégradations infinies. Il n'est pas d'organisation qui ne vibre devant un tel spectacle. Que ne devait-il pas éprouver, lui dont l'âme était si impressionnable et l'œil si sensible à la couleur ! L'imagination du poète ne pouvait que prendre son vol vers cet infini et chevaucher sur ces nuées d'or et de flamme, laissant l'apprenti changeur parmi ses chiffons de banque et ses sébiles de florins.

Cependant Ricard avait obtenu de son père de continuer ses études de dessin. Il suivait les cours du modèle vivant à l'Ecole des Beaux-Arts que dirigeait alors M. Aubert. Nous n'avons pas à nous étendre sur les qualités de ce maître, en présence des féconds résultats de son enseignement. Qu'il nous suffise de rappeler que Papety, Magaud, Engalière, Marbaud et bien d'autres artistes estimés, furent des élèves de M. Aubert.

A la suite du concours de 1840, le premier prix de la classe du modèle vivant était décerné à Gustave Ricard. Notre artiste avait alors dix-sept ans.

Le directeur actuel de l'Ecole des Beaux-Arts, M. Magaud, nous a montré l'étude de Ricard qui obtint le prix. Elle fait partie d'une très intéressante collection des prix de l'Ecole depuis les premières années du siècle, où nous avons rencontré, à côté d'œuvres signées de noms complètement oubliés, des académies de Papety, Magaud, Beaume, Billet, Benoni Blanc, Allard, grand prix de Rome pour la sculpture, Toussaint, etc.

L'académie de Ricard dut surprendre le jury par sa facture brillante. Elle sort des procédés classiques, assez en honneur encore à cette époque, surtout en province : le maniement du crayon est libre et spirituel ; l'observation de la nature y est, d'ailleurs, des plus heureuses. Le modèle est un jeune homme mince, nerveux, de formes fines, la tête commune, se présentant sous un jour assez piquant. La lumière, projetée de haut, glisse et s'accroche sur la tête, pour s'épanouir sur le haut du torse en une large nappe. L'artiste a, on ne peut mieux, compris

cet effet. Les lumières et les demi-teintes bien observées sont rendues avec justesse ; la charpente et les muscles sont indiqués par des accents nerveux et fins. La tête est vivante. C'est la nature prise sur le fait.

Nous avons vu dans l'atelier de M. Rave deux académies de Ricard, datées de février 1842, d'un faire plus simple et plus large. Elles sont exécutées à l'estompe et au crayon blanc, sous la préoccupation évidente de la couleur. Les chairs, grassement enveloppées, sont souples et luisantes ; de belles ombres veloutées en font ressortir les lumières.

En même temps qu'il obtenait son prix au modèle vivant, Ricard achevait au Musée sa première copie. C'est celle du *Salvator mundi*, de Puget, qui figure à l'Exposition. Cette couleur, luttant d'énergie avec l'original, frappa d'étonnement M. Aubert. Et on le concevra aisément, si l'on se reporte à la façon de peindre, propre, lisse et fade du vénérable directeur de l'Ecole.

Nous trouvons également au Cercle une petite composition de ce temps-là, *Saint Pierre et saint Paul guérissant les paralytiques*, où se voit jusqu'à un certain point la préoccupation de la belle

ordonnance classique vantée par M. Aubert à ses élèves.

Une des premières admirations de Ricard fut le Poussin. M. Aubert avait souvent sur les lèvres le nom de ce maître, et il recommandait à ces jeunes gens de s'entourer des belles gravures d'Audran où son esprit est si fidèlement traduit.

La noble figure du peintre des *Sacrements* devait d'ailleurs, par elle-même, exercer une vive attraction sur notre artiste. S'il est vrai que le caractère de l'homme se reflète toujours dans ses œuvres, Ricard devait entrevoir dans ces compositions, d'une si douce sévérité, d'une piété si souriante et si calme, une âme sœur de la sienne. Quant à nous, cette parenté nous paraît manifeste. Nous aurons occasion de citer plus loin une lettre de Ricard, à propos d'un portrait adressé à un ami, qui nous a rappelé, par la nature même du sentiment qui y est exprimé, celle que Poussin écrivait à M. de Chantelou, son protecteur, en lui envoyant son propre portrait.

Un artiste qui eut, en même temps que M. Aubert, une certaine influence sur ce talent, ce fut M. Pierre Bronzet. Ricard, sans s'affran-

chir pour cela de la tutelle du directeur de l'École, avec lequel il garda toujours les plus sympathiques relations, fréquentait l'atelier des frères Bronzet. Ces artistes, dont l'aîné, M. Pierre Bronzet, avait brusquement interrompu une carrière assez brillamment commencée à Paris, étaient venus s'ensevelir en province. Nous pouvons parler des excellentes qualités de ce maître de Gustave Ricard, car il fut aussi le nôtre. On ne pouvait que puiser à l'école de cet homme modeste et désintéressé, qui concentrait en son atelier toutes ses affections, le respect et le culte de l'art. M. Bronzet avait pour l'antiquité une pieuse admiration, qu'il alliait au sentiment le plus chaste de la forme. Tout, dans sa personne et dans ses œuvres, respirait la candeur de la foi chrétienne. Il y avait en lui un véritable peintre religieux et un artiste d'un vrai talent. Il a produit quelques tableaux de religion, délicatement caressés, d'un grand sentiment, et montrant des parties d'un beau caractère. Nous citerons notamment *Jésus guérissant un possédé du démon,* que l'on voit à l'église Saint-Lazare.

Les quelques portraits que nous connaissons de lui montrent qu'il aurait pu, dans ce genre,

atteindre à une grande réputation. Ricard dut se souvenir, plus tard, de ces beaux portraits de son maître, quand il se voua à l'interprétation de la figure humaine. L'impression qu'il en avait gardée ne fut pas étrangère sans doute à la résolution qu'il prit alors. Ce fut sous la direction de M. Bronzet qu'il exécuta son premier portrait et celui de sa sœur. Son goût pour la peinture ne faisait que s'accroître et s'enraciner, au grand chagrin de son père qui voulait faire de lui un changeur. « Gustave est bien sage, écrivait à cette époque M. Ricard père, mais il est toujours entêté pour la peinture. » Si nous regardons le portrait que le jeune artiste avait fait de lui-même vers ce temps-là, nous trouvons, en effet, dans l'accentuation des traits et la profondeur du regard, l'indice d'une volonté persistante. Et moi aussi, je serai peintre ! semble-t-il dire.

Le père ne pouvait cependant se décider à laisser son fils embrasser résolument cette carrière. Gustave parlait d'aller à Paris. C'était le renversement de toutes les espérances paternelles. Notre jeune artiste appela à son secours son ancien professeur, M. l'abbé Jonjon, qui avait gardé dans la famille l'autorité due à son

caractère et à ses talents. L'abbé consentit à plaider la cause de son élève. Il s'adressa au cœur du père. L'éloquence chaleureuse du professeur porta ses fruits. M. Ricard fut ébranlé. Mais, dit-il enfin, réunissant en cet argument toutes ses objections, il ne gagnera rien à ce métier! — Qu'en savez-vous? riposta l'abbé, accompagnant cette exclamation d'un geste sibyllin et d'un regard chargé d'inspiration. L'abbé Jonjon, grand, sec, le profil dantesque, dut produire ainsi un effet irrésistible. Le fait est que M. Ricard accéda aux vœux de son fils, et que la destinée s'est chargée de ratifier le pronostic du bon abbé. Il est peu de peintres contemporains dont les portraits aient été cotés à un plus haut prix que ceux de Ricard.

IV

Gustave Ricard, en arrivant à Paris, travailla dans l'atelier de Léon Cogniet. Il y fut introduit par un autre Marseillais qui fréquentait assidûment cet atelier, et qui, revenu depuis dans sa ville natale, s'y est acquis une légitime réputation. Nous voulons parler de M. Magaud, aujourd'hui directeur de l'école des Beaux-Arts de Marseille. Il existait de vieilles relations entre les familles de ces jeunes gens, le père de Magaud étant changeur au Cul-de-Bœuf comme celui de Ricard. La mère de notre artiste l'avait donc chaleureusement recommandé à son jeune camarade.

Ricard fut bien reçu dans l'atelier de Léon Cogniet, où était encore vivant le souvenir de Papety qui, à vingt et un ans, avait enlevé de

haute lutte le prix de Rome. Il y travailla d'après le modèle et y esquissa un certain nombre de compositions. Nous trouvons au Cercle Artistique deux de ces esquisses, la *Décollation de Saint Jean-Baptiste* et la *Nativité de Notre Seigneur*. Ces deux petites pages témoignent déjà d'une grande préoccupation de la couleur et de l'effet. Des ombres chaudes, dues à l'emploi de certains artifices fort en honneur à cette époque, enveloppent la composition et font briller les lumières habilement ménagées. On songe à Decamps devant la *Décollation de Saint Jean-Baptiste.*

Ricard concourut sur ces entrefaites pour le prix de Rome. Il entra en loge sans grande chance et en sortit sans déception. En ce temps-là, les membres de l'Institut distribuaient un peu les prix en famille. L'atelier de Léon Cogniet ne devait pas y prétendre, cette année. Ricard avait pourtant une bonne lettre de recommandation pour M. Hersent, il ne la porta qu'une fois le jugement rendu.

A dater de cette époque, on vit Ricard devenir l'hôte assidu des galeries du Louvre. Les vieux maîtres commençaient à exercer sur lui cette séduction qui devait avoir une si grande influence sur sa carrière. C'étaient les coloristes

qui l'attiraient, et, parmi leurs ouvrages, les portraits surtout qui avaient le don de le retenir. Ces têtes mystérieuses de Rembrandt, ces portraits de gentilshommes de Van Dyck dont le regard vous poursuit et vous pénètre, se dressaient devant lui comme autant d'énigmes. Ricard voulut avoir le secret de cette peinture, qui était la vie même et plus que la vie. Il installa résolument son chevalet devant ces chefs-d'œuvre, et il commença cette suite de copies qui devaient être la jouissance la plus profonde et le labeur le plus obstiné de sa vie.

Plusieurs copies exposées au Cercle Artistique sont de ce temps-là. Ainsi le portrait de l'infante Isabelle d'Autriche, en costume de religieuse de Sainte-Claire, de Van Dyck; celui de Richardot, président des Pays-Bas, du même maître; l'*Homme au gant*, du Titien. Ces trois reproductions, de la grandeur des originaux, et en buste seulement. Une tête d'enfant d'après Van Dyck et une tête de femme du *Mariage de Sainte Catherine*, du Corrége, sont de la même époque. La copie réduite du portrait de Charles Ier, de Van Dyck, et celle du portrait de Rembrandt, par lui-même, terminent la série des peintures que Ricard exécuta au Louvre d'après les maîtres,

avant son départ pour l'Italie, et que nous avons à l'Exposition. Nous connaissons à Marseille une copie de la *Maîtresse du Titien*, provenant de l'atelier de M. Aubert, que Ricard dut faire aussi vers cette époque.

Toutes ces copies sont vraiment étonnantes de fidélité. On se demande comment un jeune homme — Ricard avait vingt ans alors — put pénétrer à ce point dans l'intimité des maîtres, qu'il en vint à lire leur pensée et à surprendre leurs procédés. La copie du Rembrandt est une chose prodigieuse. Là, sa verve de coloriste put se donner carrière, dans cette gamme si riche et si compliquée, qui, par gradation, va de l'ombre tiède à l'or pur de la lumière. L'exubérance était ici surtout à craindre. C'est par l'exagération du ton qu'ont péché tous les copistes de Rembrandt. Avec quel tact merveilleux Ricard a évité cette difficulté ! C'est à croire qu'on a l'original devant les yeux.

C'était déjà un talent discret et fin. Il fallait en effet toute la distinction du pinceau de Ricard pour traduire, comme il l'a fait, le Richardot de Van Dyck, pour rendre cette fluidité de la pâte, cette clarté calme, sans mollesse et sans fadeur. Et pourtant voici l'*Homme au gant*, du Titien,

dans toute l'énergique beauté de son dessin et de sa couleur !

Ces copies faites avec une si magistrale sûreté révélaient une merveilleuse organisation, des aptitudes toutes spéciales. Ricard venait d'entrer dans une voie qui lui promettait des satisfactions infinies, non point celles que tout artiste se plaît à attendre de la manifestation de son individualité, mais celles plus profondes et plus sûres que donne la fréquentation assidue des maîtres. Il avait su charmer ces génies solitaires. Les maîtres l'appelaient. Ricard partit pour l'Italie.

Dès lors commença pour l'artiste cette existence de pèlerin enthousiaste qui le fit s'arrêter, la palette à la main, dans tous les musées de l'Europe. Il parcourut d'abord l'Italie ; il séjourna à Rome, Parme, Florence et Venise. Ce fut un enivrement. Corrége et Titien, ces coloristes merveilleux, exerçaient sur lui toute la puissance de leurs charmes. Ces maîtres furent les magiciens qui tant de fois l'attirèrent en Italie. A diverses reprises, et avec une pénétration qui n'avait d'égale que l'obstination passionnée de son travail, il les traduisit par des copies demeurées célèbres.

L'exposition nous montre celle de la *Vénus* du Titien, de la Tribune de Florence, faite par lui en 1866. Le copiste a rendu, avec la plus étonnante fidélité, cette chair compacte et crémeuse où viennent se perdre les contours, rougissante vers le haut de la gorge et à la pointe des genoux, se voilant dans d'autres parties d'une ombre tiède, l'éclat sombre de ces cheveux d'or auxquels font écho, aux pieds de la déesse, les taches de feu d'un épagneul, l'ardeur inexprimable de cette nature puissante et souple et son calme olympien.

Ricard était très attaché à cet ouvrage. Nous n'en voulons pour preuve que ce billet familier en réponse à un ami qui demandait à l'acheter :

A M. J.-C. R.

Je ne puis me décider à te lâcher ma Titienne. Je la garde comme le dragon d'Hespérie gardait ses pommes d'or, et j'espère que ta chère conseillère te détournera de cet enlèvement de mineure, qui n'aboutirait qu'à attrister l'atelier dont elle fait les beaux jours.

Ton Mentor et vieil ami.

GUSTAVE.

PARIS, mai 1872.

Corrége le retint longtemps aussi. Il l'étudia à Parme ; et plus tard, à Paris, il revint encore à ce maître de la grâce, et l'aborda résolument en essayant une copie de l'*Antiope*, du Louvre, de la grandeur de l'original. On se souvient dans le monde des artistes, à Paris, de cette audacieuse entreprise, du labeur patient du copiste et de son merveilleux succès. Ricard y mit non-seulement tout son talent mais toute son âme. Nous trouvons trace de cette ardeur pleine de confiance dans quelques bribes d'une lettre que l'artiste écrivait en ce moment à son frère :

Je n'ai qu'une minute pour te dire que je mène une vie *indiavolata col Corregio* — de 8 heures à 6 ; — mais ce sera fameux.

Et plus bas :

Je rentre si rompu que je n'ai ni tête ni bras à écrire.

Il n'est pas un chroniqueur parisien qui, en annonçant la mort de Ricard, n'ait parlé de cette fameuse copie à laquelle on l'avait vu travailler

longuement et amoureusement dans le Salon carré du Louvre. On trouve à l'Exposition du Cercle Artistique une petite esquisse en grisaille, d'après le même tableau, qui donne la clef du procédé dont dut se servir Ricard pour exécuter ce prodigieux travail.

Dès son arrivée en Italie, Ricard, élevé dans les traditions classiques, avait eu hâte de rendre les devoirs que doit tout néophyte au maître par excellence; il était allé à Rome étudier Raphaël. Il avait entrepris même une copie de l'*Incendie du Bourg*. Nous voyons à l'Exposition du Cercle Artistique une première étude qui rend avec beaucoup de justesse le ton de la fresque. Mais là n'était pas sa voie.

Son idéal à lui, c'était la couleur. Ce poème que chante la palette aux yeux ravis, cette symphonie de tons arrivant aux vibrations les plus intenses et les plus exquises, il les demanda aux coloristes de toutes les écoles. A leur intention, il parcourut l'Europe, ses églises, ses musées, ses galeries, et s'arrèta longuement devant chacune des pages chères à son cœur.

C'est ainsi qu'il rapporta d'Anvers une petite copie de la *Sainte Famille*, de l'église Saint-Jacques, où Rubens a représenté tous les

membres de sa famille, notamment ses deux femmes, et qui est un des chefs-d'œuvre du maître. La copie de Ricard est une merveille. On jurerait que Rubens lui-même l'a touchée de son pinceau. C'est cette magnificence et cet éclat ! Un vrai bouquet de tons de chair, au milieu duquel le petit Jésus brille comme une fleur idéale. Quel régal que ce petit tableau ! C'est certainement un des joyaux de l'Exposition du Cercle Artistique.

Ricard avait exécuté à Marseille, vers 1855 ou 1856, en même temps qu'il faisait le portrait de Loubon, les copies des esquisses de Rubens qui sont au Musée, l'*Adoration des Bergers* et la *Résurrection*, si blondes, si lumineuses ! Le souvenir de ces travaux est resté dans la mémoire des artistes marseillais.

Ses pérégrinations à travers les musées de l'Europe avaient fait de lui un des connaisseurs les plus fins, un des juges les plus compétents en fait d'attribution d'œuvres anciennes. Fureteur comme un antiquaire, patient comme un bénédictin, il recherchait et classait admirablement dans son souvenir tout ce qui se rapportait à ses maîtres de prédilection. Un article de M. Charles Yriarte, publié peu de jours après

la mort de Ricard, nous le montre étudiant avec une suite et une conscience telles, dans les musées d'Italie, que, bien des années après, les conservateurs, en apprenant l'arrivée d'un artiste français, venaient au devant de l'étranger avec le nom de Ricard à la bouche. « Que de fois, ajoute cet écrivain, dans des bourgades isolées, dans la province de Trévise ou de Vérone, dans un couvent écarté, dans un palais désert, nous avons retrouvé la trace et le souvenir de ce Français gracieux et paisible qui aimait tant les vieux maîtres et les copiait avec tant de religion. »

Il est temps de revenir à ce qui fit son individualité aux yeux du public. Ce commerce intime avec les maîtres devait faire éclore chez Ricard un fruit tout personnel. Nous avons dit déjà l'attrait qu'exerçait sur le jeune artiste la figure humaine interprétée par les maîtres du portrait. C'est en voyant la difficulté et la grandeur de telles entreprises que le merveilleux portraitiste qui était en lui se révéla. Ricard se sentit pris d'un goût invincible et exclusif pour un genre auquel la peinture doit ses chefs-d'œuvre les plus attrayants et les plus expressifs. Van Dyck fut son maître de prédilection.

Il y avait chez lui, d'ailleurs, si nous nous en rapportons au portrait que Ricard a fait de lui-même, à l'âge de trente ans, et où il a si bien exprimé l'élégance et la finesse de sa nature, un air de famille rappelant à première vue l'illustre portraitiste flamand. Dans l'ovale du visage, la forme des yeux, la hauteur du front, nous retrouvons bien des traits communs aux deux artistes. Seulement le nôtre n'a pas cet air cavalier avec lequel le peintre d'Anvers semblait afficher ses relations princières et ses bonnes fortunes. On sent qu'il a vécu dans un autre milieu, et que sa nature plus discrète n'a eu aucune peine à se plier aux habitudes actuelles de la société.

Très moderne par l'expression, son portrait nous rappelle aussi une des plus originales figures de ce temps-ci, Alfred de Musset. Et il y a une certaine affinité entre ces deux natures. La goutte amère qui est au fond des brillantes fantaisies du poète, nous la retrouvons, en une pointe de nuageuse mélancolie, dans les plus aimables productions du peintre.

Ricard s'acquit en Italie une réputation très grande. Les Anglais qui parcouraient la péninsule, s'arrêtant, leur *Guide* à la main, devant

les monuments et les œuvres d'art des vieilles cités italiennes, eurent bientôt appris qu'un peintre français avait retrouvé les pinceaux de Van Dyck. L'Anglais a par-dessus tout, en peinture, le culte de deux maîtres : Claude Lorrain et Van Dyck. Ce dernier est le créateur de l'école du portrait en Angleterre; c'est l'ancêtre des Lely, des Reynolds, des Gainsborough, des Romney, des Lawrence, de cette famille de peintres qui a meublé de figures aristocratiques toutes les vieilles demeures de l'Angleterre. L'artiste contemporain ne continuait-il pas pour eux cette tradition ! Peut-être en avait-il lui-même le sentiment, car après l'Italie, ce fut l'Angleterre qui, avec les trésors de ses galeries particulières, attira le plus puissamment Ricard. En 1848, il quittait Venise au moment où éclatait la révolution, et se rendait à Londres. Récemment encore, peu de temps avant le siége de Paris, Ricard retournait en Angleterre, où il fit un séjour assez long. Le portraitiste comptait d'ailleurs dans la haute société anglaise de fervents admirateurs. Notre compatriote était en Angleterre comme en un pays d'adoption. Il y a peint, entre autres, lors de ce dernier voyage, le portrait de lady Granville,

femme du premier ministre anglais. On cite également de lui le portrait du capitaine Fearon et une tête d'après une charmante Anglaise, destinée à une souscription en faveur des blessés français.

V

Revenu en France vers 1850, Ricard exposa au Salon de cette année-là une *Jeune Bohémienne tenant un chat*. Ce début fut remarqué. Notre artiste était déjà dans la plénitude de son talent. L'année suivante, Ricard se présenta au public avec une suite de portraits qui produisirent une très grande sensation. On était habitué encore à cette couleur de convention flottant entre la brique pilée et la lie de vin, que les peintres du temps de Louis-Philippe avaient réussi à faire prendre pour de véritables carnations. Ce retour aux colorations de la nature, modifiées par un profond sentiment d'artiste, ne pouvait que passionner le public. Ricard obtint une seconde médaille. Le monde élégant et aristocratique eut bientôt appris la route de son atelier. En 1852,

nouveau succès. L'un des portraits exposés, cette année-là, est demeuré justement célèbre. C'est celui de Mme Sabatier, connu aussi sous la désignation de la *Dame au petit chien*. Il y a dans cet ouvrage des chairs éblouissantes, un arrangement d'étoffes très piquant et la plus fière tournure. Devant ce portrait, les artistes saluèrent un maître. Le jury accorda à Ricard une première médaille. En 1855, à la suite de l'Exposition universelle, le portraitiste obtenait seulement une mention honorable.

A dater de 1859, Ricard se retire des expositions. Il ne reparaît au Salon qu'en 1872, avec le portrait de M. Paul de Musset.

Que penser de cette longue retraite ? Ricard boudait-il le jury ? Protestait-il par le silence contre l'incroyable oubli dont il était victime ? Nous connaissons trop le caractère élevé de Ricard pour supposer qu'il gardait rancune à ses juges ; nous avons trop haute opinion de son intelligence pour croire qu'il attachait plus de prix qu'elles n'en ont aux distinctions officielles. Sans doute, comme certain portraitiste espagnol, — Don Juan Carreño, — avec lequel sa carrière d'artiste, aussi bien que son caractère, offre quelque ressemblance, Ricard eût pu dire : La

peinture n'a pas besoin d'honneurs; c'est elle, au contraire, qui peut en donner à tout le monde. « La pintura ne necesita honores, ella puede darlos a todo el mundo. » Paroles d'une fierté toute castillanne, et d'une parfaite justesse dans la bouche d'un grand portraitiste !

Il n'en est pas moins vrai que tout ostracisme est blessant, et qu'un artiste ne peut y répondre que par la dignité de son attitude. C'est l'exemple que nous a laissé Gustave Ricard. Sans forfanterie et sans bruit, il s'enferma dans le cercle de ses travaux, se contentant de l'approbation de quelques esprits délicats. Il était d'ailleurs toujours le peintre de l'aristocratie. Son atelier, exempt de luxueux bibelots et où rien ne trahissait ces préoccupations de mise en scène dont ne peuvent se défaire certains portraitistes à la mode, reçut la visite de grands personnages et de belles dames de la société parisienne ou étrangère. Il mettait une certaine coquetterie à éloigner la foule, et dans l'élite qui venait jusqu'à lui, il lui arriva parfois de choisir.

Ricard, toujours fidèle au portrait, devait avoir cette satisfaction de tenter une fois la plus haute entreprise que puisse rêver un peintre. Des peintures murales lui furent demandées pour

l'hôtel Demidoff. Il se mit à l'œuvre résolument. Cette suite de travaux constitue, en effet, la seule incursion du portraitiste dans la grande peinture, et nous donne la mesure de ce qu'eût pu faire dans cette voie ce fier tempérament d'artiste.

Nous ne connaissons cette œuvre que par les chroniques de la presse parisienne qui la représentent comme des mieux réussies. Nous avons, il est vrai, sous les yeux, une photographie reproduisant un plafond, qui paraît être l'un des principaux motifs de cette décoration. C'est *le Soleil chassant les Nuées*. Ce plafond, où est figuré le dieu de la lumière prêt à monter sur son char parmi les Nuées en déroute, où se culbutent de petits génies ailés, doit tirer son principal effet de la couleur. Il est aisé néanmoins de constater sur l'épreuve photographique l'heureuse ordonnance de la composition.

Nous connaissons, pour en avoir retrouvé les croquis dans une lettre adressée par Ricard à son frère, les motifs de deux dessus de porte représentant, l'un, un Triton sonnant de la conque ayant auprès de lui un Amour, l'autre, une Néréïde et un Amour appuyés sur un dauphin. Les lettres de Ricard nous révèlent aussi

l'existence d'un autre plafond ayant l'Olympe pour sujet.

Ces peintures l'absorbèrent d'une façon exclusive pendant assez longtemps. L'artiste s'y était mis de toute son âme et de toutes ses forces. Nous trouvons la trace de cet envahissement de la vie par l'œuvre dans les lettres écrites à cette époque, lettres assez rares et fort courtes, griffonnées sur une boîte à couleurs ou sur le marbre d'une table de café. Quelques fragments de cette correspondance sans apprêt nous feront pénétrer dans l'intimité de l'homme tout en nous montrant l'artiste à l'œuvre. Ces lettres sont sans date ; certains détails semblent indiquer qu'elles ont été écrites en 1865, au moment où le choléra sévissait à Paris et à Marseille.

A SON FRÈRE.

... Les rues de mon quartier donnent assez visiblement l'idée de la danse macabre. Les juges eux-mêmes sont raccompagnés par des avocats en robe ; je viens de voir un convoi de riche pieusement couvert de riches bouquets de fleurs, ce qui rime assez bien avec pleurs.

J'ai mis la patte à mes dessus de porte. Ma *donna* sur un dauphin *coll'Amore* marche assez joliment. Il

peut souffler tous les vents des quatre coins du ciel; mais avec le labeur passionné et des raisins croqués au lit dès l'aurore, je me trouve mieux dans ma peau que je n'y fus jamais, et ne vois pas le plus petit pertuis par où le venin de l'ennemi puisse m'infecter....

AU MÊME.

Tandis que les journées volaient par paires effarées, le temps semblait m'échapper; mais depuis que Marseille est malsain je ne vois plus arriver la fin du mois....

J'en suis fort avant de mon travail, et la visite de l'architecte m'a ragaillardi par son approbation. Je redoutais, pour le morceau de la salle à manger, qu'il se récriât de la dimension de mes figures, qui ne sont que ce qu'elles doivent être dans l'espace donné. A l'heure qu'il est, la besogne me porte, comme la descente soulage le cheval à son brancard. J'ai commencé d'habiter la demeure nuageuse de l'Olympe. Jupiter cause avec Junon, Saturne épie la situation, Bacchus tient sa coupe. J'ai risqué un ciel plus sombre de bleu autour du groupe des Parques de la base cintrée du tableau, et cela roule assez gaiement....

AU MÊME.

Mon toujours plus cher, je vois déjà la poussière se mettre sur ma correspondance et je la secoue par

deux mots. Si tu veux, ce sera encore mon agenda pittoresque, il le faut bien ainsi puisque cela est tellement toute ma vie.... Collé mon Apollo qui fait bien mieux sous tous les rapports que je ne m'y attendais. Hier, j'ai passé au pendentif de droite une journée de taille. J'ai commencé par me lever à la chandelle, guetter le premier café ouvert, celui de la Porte-Montmartre au boulevard. Muni d'un chocolat à l'eau, j'ai grimpé sur des échafaudages dont se contentent les peintres d'attributs, et c'est le plus si l'on y est à l'aise et sans crainte.

Ces trois pièces ajustées dans les *orures* fastueuses, tirent l'œil de tout ce qui les voit. La nuit, au dire des ornementeurs, l'harmonie est parfaite à la chandelle. Tant mieux, car c'est aux heures du soir que cela sera le plus vu....

Et en *post-scriptum :*

Un des dessus de porte de la salle à manger est à sa place d'essai, et ce sera *di buon gusto.*

AU MÊME.

Je ne peux jamais fourrer les pieds *chez le Palazzo russo* sans en rapporter une toux, un point n'importe où dans les côtes, toujours une petite diablerie qui m'échoue pour une semaine. Je ne suis pas encore débarrassé d'une de ces atteintes qui me force à

redoubler de ceintures autour des reins et de soins vieillots. Cependant, tout en étant gêné de pousser avec suite les traînardes exigences du *terminer*, je n'en ai pas moins colloqué et presque achevé sur place le Triton *amoroso*, qui sonne de la conque flanqué d'un *amorino*.

C'est dans cette dernière lettre que se trouvent les croquis à la plume des dessus de porte, très spirituellement griffonnés et accompagnés de brèves indications sur la couleur.

En dehors du portrait, Ricard exécuta un certain nombre de têtes d'étude. Ces ouvrages, qui n'étaient le plus souvent, dans la pensée du peintre, que des travaux d'atelier, se font remarquer par la fierté de l'exécution et le choix de l'effet. Les amateurs se disputent aujourd'hui ces trop rares morceaux. Nous en avons vu figurer quelques-uns à l'Exposition du Cercle Artistique.

La *Jeune femme endormie* et la *Jeune fille au petit chien*, traitées par des procédés très distincts, sont l'une et l'autre des pages d'une riche et harmonieuse couleur. La solidité et la souplesse de la pâte sous laquelle semble couler le sang dont se marbrent les joues de la dormeuse, le velouté de l'épiderme, la pulpe sanglante des

lèvres font, de la *Jeune femme endormie*, une œuvre puissante et savoureuse.

La *Jeune fille au petit chien* est une très sincère et très artistique étude. Nous ne saurions dire quel éclat prend, aux lumières, ce galbe pur se détachant sur un nimbe d'or.

Nous trouvons également au Cercle Artistique une tête de femme exécutée en manière d'étude pendant le premier séjour de Ricard à Rome. Un heureux arrangement de lignes concourt avec la riche valeur du ton à donner à cette tête de Romaine le plus fier caractère. Cette étude a pour pendant une tête de femme blonde, peinte à Paris, quelques années avant, et non moins digne d'attention.

Une des plus belles têtes d'étude de Ricard est certainement celle qui se trouve à Marseille, chez M. Antony Roux, et qui, encastrée dans un lambris, n'a pu être transportée au Cercle. Une telle page eût été un des joyaux de cette Exposition. Il serait difficile d'imaginer une figure d'une plus puissante harmonie et d'une plus absolue fascination. Le salon où nous l'avons vue est décoré des œuvres des plus riches coloristes modernes, — des Diaz et des Dupré superbes ! — Tout cela est assourdi par le rayonnement

de cette toile. C'est une figure de femme d'un caractère fier et délicat, rehaussé par la sévérité de l'ancien costume flamand. Les chairs blondes de la gorge parmi la blancheur des guimpes et la note sombre des velours, l'or fluide des cheveux, les tendresses du ton dans le modelé des joues, l'éclat du regard qui s'infiltre avec une délicieuse pénétration, en font une œuvre saisissante et par la couleur et par l'indéfinissable expression. Il est manifeste pour tous que l'artiste a mis là un des plus beaux éclairs de son génie. On passerait de longues heures devant cette étude de femme, les yeux enivrés et l'âme exaltée par la splendeur d'une telle vision.

Nous avons entendu parler de certaines natures mortes où, sur des motifs d'une extrême simplicité, le peintre était arrivé à déployer toute la richesse de sa couleur. Ces peintures, accrochées au mur de l'atelier, ont été souvent le point de mire des visiteurs, et nous savons que Ricard en refusa plus d'une fois un prix élevé.

VI

Tel fut l'artiste. Quant au caractère de l'homme, n'est-il pas vrai que nous commençons à l'entrevoir? Nous n'aurions, en effet, aucun détail intime sur Ricard, que nous croirions pouvoir apprécier l'homme sur ce que nous savons du peintre.

La nature de ses travaux, son goût exclusif pour le portrait, ses persévérantes études et ses admirables copies d'après les maîtres, en disent assez, à notre avis, sur le fond même de son caractère.

Le fait de s'adonner exclusivement au portrait, lorsqu'on pourrait aborder d'autres genres plus faciles ou plus brillants, indique, à n'en pas douter, une bienveillante impulsion vers ses semblables; il révèle, en dehors de l'intérêt de

curiosité que peut inspirer la figure humaine, une bonté native que l'expérience de la vie ne saurait détruire ni altérer. Le plus ou moins de cas qu'un peintre fait de l'homme dans ses tableaux, nous est un indice du plus ou moins d'aménité de son caractère.

Ceci peut, à première vue, sembler quelque peu paradoxal. On nous objectera certains paysagistes d'une amabilité parfaite : à quoi nous répondrons que c'est sans doute par défaut d'études que ces artistes bienveillants en sont restés à l'interprétation du paysage. Nous sommes heureux, d'ailleurs, d'avoir pour nous l'opinion d'un critique éminent, fort habile prosecteur de caractères, M. Théophile Silvestre. Cet écrivain ne peut s'empêcher de découvrir une certaine férocité native au fond du caractère de Decamps. Cette férocité, il la voit percer dans son mépris absolu de l'homme. « L'homme, dit-il, passe dans ses ouvrages comme un bandit mis hors la loi, un mendiant indigne d'intérêt ou une brute. Les chiens, les ânes, les canards, et même les tas de fumier, les auges, les citernes lui disputent non-seulement la place d'honneur, mais le privent quelquefois de tout refuge. »

Si le mépris absolu de l'homme dans l'œuvre d'art est une marque de férocité, le culte exclusif de la figure humaine est assurément l'indice de la vertu contraire, de la bonté.

Nous trouverions aisément, en étudiant la vie des portraitistes célèbres, mille détails à l'appui de notre opinion, et nous pourrions surtout, par la sympathie que ces artistes éveillèrent autour d'eux, par l'attrait qu'exerça leur personne dans un cercle plus ou moins restreint, établir la bienveillance même de leur caractère. Faut-il citer Van Dyck, choisi par son souverain comme l'homme le plus propre à faciliter, par sa belle humeur et son amabilité, la délicate mission d'un traité de paix avec l'Angleterre, et qui, en effet, fut si entouré, si fêté par les grands seigneurs et les belles dames de la cour de Charles I; Velasquez, le compagnon des mélancoliques journées de Philippe IV, l'ami après lequel le roi languissait quand il l'eut envoyé en Italie, à la recherche des œuvres d'art dont il devait orner ses galeries, et qu'il fit revenir en toute hâte ? Et, plus près de nous, ne voyons-nous pas Isabey père, qui, pour n'avoir fixé les traits de ses modèles que sur de légères plaques d'ivoire ou de simples feuilles de papier,

n'en fut pas moins un très brillant portraitiste, éclairer de son affectueux sourire, animer de sa charmante gaieté les salons du Directoire et de l'Empire ?

Le prestige du portraitiste tient un peu de celui du confesseur. En même temps que sa perspicacité nous pénètre, son cœur nous laisse entrevoir des trésors d'indulgence. Nous sommes à lui et il est tout à nous.

Cette influence magnétique, Ricard l'exerça dans un cercle restreint; nous avons mille témoignages de la bonté de son cœur. Les courtes notices insérées, au lendemain de sa mort, dans les journaux parisiens, sont unanimes à vanter la douceur et l'affectueuse amabilité de son caractère.

La ferveur et la constance de son culte pour les maîtres, ses travaux pieusement exécutés d'après eux, sans autre but qu'une satisfaction personnelle, nous révèlent encore un autre aspect de sa physionomie intime. C'était une nature enthousiaste et désintéressée, dégagée de toutes les mesquines préoccupations d'intérêt personnel qui trop souvent font de l'artiste un marchand. Aimant l'art pour lui-même, Ricard était un artiste dans la plus noble acception

du mot. Cette figure originale tranchait sur l'effacement des types actuels. On eût dit, égaré parmi nous, un de ces maîtres de la Renaissance dont les chroniques italiennes et les récits de Vasari nous ont gardé la fière image.

Il apporta une grande indépendance de caractère dans ses rapports avec le public. Ricard ne consentit jamais à peindre une tête qui ne lui était pas sympathique, quel que fût d'ailleurs le prix qu'on lui offrît de son travail. Ce n'était pas bizarrerie ; il ne faut voir là que la conscience que le peintre avait de son talent et le respect qu'il portait à son art.

Quand une tête l'attirait, c'était autre chose. Il priait alors de poser devant lui ; c'était comme un service qu'il demandait. Combien de fois a-t-il fait ainsi le portrait d'un ami, très délicatement offert ensuite au modèle ! Et ce ne sont pas ses moins belles pages !

Ceci nous remet en mémoire un trait charmant où se peint l'homme, justement à propos d'un portrait qui figure à l'Exposition du Cercle Artistique, celui du peintre Emile Bouquet.

C'était à Venise, en 1848, croyons-nous. Par une après-dîner de pluie, Emile Bouquet fumant un cigare dans l'atelier de Ricard, le maître

de céans le pria de poser, voulant, disait-il, faire un bout d'étude pour tuer le temps. Il exécuta le portrait que l'on sait. A quelques jours de là, des Anglais, visitant l'atelier du portraitiste, s'arrêtèrent devant cette toile fraîchement peinte. L'un d'eux demanda à l'acheter et en offrit une somme assez élevée — cent cinquante livres sterling — (3750 fr.). Ricard refusa. Cette peinture appartient à un de mes amis, dit-il simplement. Emile Bouquet entrait en ce moment. — Voilà le propriétaire du tableau, fit Ricard. Et se tournant vers Bouquet : — Emporte-le, il est à toi.

Un autre portrait de camarade valut à Ricard une flatteuse distinction. Laissons-le raconter lui-même, avec son familier abandon, l'épisode qui s'y rattache. Ce fragment est extrait d'une lettre à son frère.

Un succès m'arrive de Toulouse, au sujet d'un brave garçon de l'endroit, dont j'ai fait le portrait. Le Musée de la ville le veut acquérir et lui donne 1,500 francs d'un bout de toile assez réussi et fort grenu. Le peintre, désolé de m'apporter cette nouvelle où il voit son honneur d'artiste compromis, s'est vu rassuré et approuvé dans cette combinaison

qui met son effigie en lieu très honorable et hors de périls et à côté d'un sien tableau — et de quoi aller d'argent.

Voici enfin une anecdote de date toute récente, qui donne bien la mesure de cette bienveillance pleine d'humour et d'imprévu.

Lors de son dernier passage à Marseille, Ricard était allé rendre visite à son ancien camarade, M. Magaud. Il avisa dans l'atelier du directeur de notre Ecole un portrait à peu près achevé, devant lequel se tenait un jeune homme qui paraissait en être l'auteur. C'était, en effet, le premier ouvrage de l'un des élèves de M. Magaud; et certainement l'écolier y avait mis tout son savoir, sans y épargner ni le temps ni la peine. Ricard, après l'avoir examiné un instant : — Pas mal, fit-il, pas mal, vraiment!... Pourtant, j'aimerais les lumières par ici, les ombres, de ce côté, et il indiquait un éclairage tout opposé à celui adopté par le jeune peintre. L'effet en serait bien meilleur.... Et Ricard regardait autour de lui. Oui, bien meilleur! continuait-il. Mais n'avez-vous pas une palette? Le jeune homme ne répondait rien. — Où y a-t-il donc une palette! Ricard fait le tour de l'atelier, avise

sur une table la palette qu'il cherchait; il s'en empare. Le modèle était là. Ricard le pose sous la lumière qu'il a choisie; puis, s'installant devant la toile, il prend du noir sur sa palette et en applique de larges touches sur les parties lumineuses du portrait. Au noir de pêche succède le blanc d'argent; ce qui était ombre devient lumière. Avec quelle vivacité Ricard exécutait cette refonte, c'est ce que la plume ne saurait exprimer. Son pinceau frappait la toile à coups précipités. On eût dit d'un tireur s'escrimant contre le mur. La galerie suivait ce travail avec curiosité; le modèle riait dans sa barbe; seul, l'auteur du portrait ne riait pas.

Notre jeune homme avait pâli en voyant Ricard saisir sa palette; mais quand il assista à ce déluge de touches noires et blanches, il passa lui-même par toutes les couleurs du prisme. Songez donc! il avait depensé de longs jours à pourlécher son ouvrage, il en était satisfait autant qu'on l'est d'un premier travail, il allait pouvoir l'exposer; et voilà que quelques coups de pinceau démolissaient sous ses yeux ce merveilleux édifice!

Cependant Ricard en peu de temps avait fait sortir de la toile une grisaille pleine d'effet.

Quand il en fut là, il déposa la palette, et se retournant vers l'élève : — N'est-ce pas que cela fait mieux ? dit-il. Maintenant vous n'avez qu'à suivre. L'auteur n'était qu'à demi-satisfait. Une fois la grisaille sèche, il put, grâce aux indications de M. Magaud, revenir sur ce travail et lui donner le coloris de la nature, mais ce ne fut pas sans alourdir la magistrale esquisse de Ricard.

Que de bonhomie et de bienveillance dans ce trait ! Comme il peint la générosité facile de ce talent, et aussi cette soudaineté d'allures qui donnait tant de piquant aux procédés comme à la conversation de notre artiste !

VII

Nous avons retenu cette pensée d'un moraliste oublié, Hippolyte de Livry : « L'âme est la première des muses. » L'homme qui sent vivement doit trouver en effet, pour rendre son émotion, l'expression élevée et saisissante. La flexibilité et l'originalité de la parole auraient ainsi leur point d'appui dans l'impressionnabilité de l'âme. Cette théorie, nous la croyons juste : et il nous semble que nous en trouvons ici la confirmation.

La conversation de Ricard est célèbre dans le monde des artistes, tout autant que l'aménité de son caractère. Ce portraitiste était un causeur brillant et fin, ouvrant à tout instant des horizons imprévus sur des questions d'art, de littérature ou de philosophie. Baudelaire, que nous

aurons occasion de citer plus loin, parle du bondissement de son discours. La littérature italienne, qu'il connaissait à fond, comme la plupart des littératures contemporaines, lui fournissait souvent des images d'une coquetterie et d'une grâce irrésistibles. Nous trouvons, dans ses lettres, quantité de bribes de la langue harmonieuse du Tasse, très spirituellement enchâssées. Quelquefois des expressions empruntées à diverses langues y forment une bizarre mosaïque. Tout cela donnait à ses paroles un aimable parfum d'originalité.

Il avait vraiment le don de charmer un auditoire. M. Louis Enault a très heureusement exprimé l'attrait de sa conversation : « Causeur merveilleux ; plein d'idées neuves, relevées par le sel piquant du paradoxe, il tirait un feu d'artifice en chambre pour deux ou trois amis. Il n'avait pas besoin d'un plus grand auditoire pour tout donner, et il trouvait que ce n'était pas assez. »

Voici qui en dit plus encore, à notre avis. C'est un mot de Baudelaire. Dans son compte-rendu du Salon de 1850, le critique pénétrant et sensitif en vient à juger la conversation des artistes de son temps. Il cite quatre noms : Chenavard,

Préault, Ricard et Delacroix, et apprécie en quelques lignes fort justes la façon de causer de chacun de ces artistes. « Et après ceux-là, ajoute-t-il, je ne me rappelle plus personne qui soit digne de converser avec un philosophe ou un poète. »

Le tour original de son esprit et la grâce prime-sautière de son langage se reflétaient dans sa correspondance. On a pu en juger déjà par les fragments cités plus haut. Nous les avons détachés de lettres très courtes, affectueusement écrites à la diable, par lesquelles notre peintre songeait avant tout à donner signe de vie. Ricard n'était pas de la race de ces artistes pour lesquels la plume est un autre pinceau et auxquels la littérature épistolaire doit des pages abondantes et achevées. Il n'écrivait, croyons-nous, qu'à son corps défendant. Aussi sa correspondance est-elle des plus clair-semées. Il y avait cependant en lui un écrivain, comme il y avait un causeur. Quand les circonstances lui faisaient doucement violence, Ricard se résignait à écrire. Il trouvait alors, pour exprimer certaines choses délicates et fines, des tournures aussi heureuses que sa pensée.

Nous devons à une obligeante communication

quelques lettres de Gustave Ricard doublement intéressantes, car elles se rapportent à des ouvrages exposés au Cercle Artistique, et elles sont charmantes.

En voici deux, écrites à propos du portrait d'une dame :

À M. J.-C. R.

Cher ami selon mon cœur,

J'ai été soucieux de ton manque de nouvelles et je me ressaisissais à l'adage : *no news good news* pour me remettre, te sachant parti sur la notification de la maladie de ta fille.

Ton message me rassure : je t'en remercie et ne passe pas de jour sans aviser au meilleur moyen de terminer le portrait de ta *sposa*. J'avance tout délicatement ; il plaît bien à tout le monde et j'en ai grande joie. — Reste le cadre... J'ai mis Vanderbergh en campagne et j'espère qu'il le dénichera... La seule chose qui me cause quelqu'ennui de mes amis à moi, c'est d'être pour eux une cause de dépense. — Cela me froisse... et comment faire quand leur bonne grâce aplanit cette difficulté !!... Recevoir et remercier.

Le cadre donc te viendra avec la dame dedans

sous dix jours. Je ne fais que t'embrasser et te charge de mes tendres respects pour ta femme.

Ton et tout ami,

Gustave R...

Paris, juin 1872.

AU MÊME.

En réponse à l'accusé de réception du portrait de sa femme.

Mon cher J...

Ton plaisir fait le mien et je trouve une saveur dangereuse à tes éloges. Comme je les prends pour la pierre de touche de la vérité, peut-être m'y laisserai-je aller avec trop de complaisance?... Mais non; — je ne veux pas gâter une fête qui est entre nous par un effort de modestie que tu pourrais mal nommer... J'ai carillonné à mon cher Emile l'ordre d'aller voir mon nouveau débarqué dans ton intérieur. — J'augure de son bon goût pour fêter l'effort de mon esprit dans le vouloir et l'intention.

Je vais me laver des poussières de Paris à la plage de Trouville, emportant mes instruments et

disposé à y peindre les Vénus que je pourrai découvrir sortant de l'onde. Je ne pourrai descendre vers Marseille qu'après septembre, époque du congé de mon frère...

Ton, as for ever,

GUSTAVE R...

PARIS, juillet 1872.

Ricard écrivit les lettres qui suivent à l'occasion de la demande qui lui fut faite de son portrait par un ami. Nous devons en effet à cette heureuse inspiration d'un amateur marseillais le beau portrait du peintre, à l'âge de quarante-neuf ans, que l'on a vu au Cercle Artistique (1). Les lettres écrites à ce sujet nous montrent Ricard à l'œuvre et ajoutent à la peinture un intéressant commentaire. Elles méritaient à tous égards d'être reproduites.

(1) C'est d'après ce portrait, appartenant à M. Jules-Charles Roux, qu'a été exécutée par M. S. Torrents l'eau-forte placée en tête du volume.

A M. J.-C. R.

Mon cher J...

Excuse mon retard à ta lettre si charmante où je trouve la demande la plus faite pour me gagner le cœur si la chose n'existait de longue main. Je te remercie d'abord de me vouloir à ton mur et voisin de l'image vénérée de ton père, lui qui ne m'a jamais regardé sans un doux sourire dans les yeux et qui était pour moi l'ami le plus précieux, comme pour toi un père incomparable. Le temps est loin déjà où nous avions si joyeusement associé nos vacances à travers les Pyrénées. Plus tard, c'était à Montredon, puis à Sausset !! (Comment écris-tu ça)? Pour moi, mon cher cadet, la vie se peint en arrière, mon cœur vit de souvenirs tandis qu'elle t'ouvre grandes ses portes et te donne déjà plus que des promesses. Tu es homme, père et sérieux mari ; je te dois presque le respect, ce qui n'empêche pas que je te garde le tutoyer des temps où tu étais un gamin. Cela me fait croire que je n'ai pas vieilli.

Il me reste peut-être encore quelques années, je ne dis pas de vie (il se voit de tels encroûtements), mais de production et je ne laisserai pas tomber dans les eaux du Léthé la commande la plus précieuse que j'aie reçue de ma vie.

Je t'embrasse comme si tu avais remplacé le frère que j'ai eu le malheur de perdre, il y a bientôt deux ans, et je prie le bon Dieu de te continuer une existence si bien commencée.

Ton véritable,

GUSTAVE R...

PARIS, 7 janvier 1872.

AU MÊME.

Au risque et péril de te donner une fausse joie et au mépris du *mal'occhio* qui hante l'air du monde, je me hâte de te raconter que je te dois déjà un petit succès avec ce que tu m'as demandé, succès non obtenu parmi les complaisants et les partis pris qui induisent les peintres en erreur.

Ton portrait avec sa calotte rouge sur fond rouge passe pour le plus ressemblant que j'aie fait. Cette entreprise, où j'ai si souvent échoué, a tourné bien grâce au bon génie de l'amitié. C'est aussi à une visite amie que j'ai dû de surprendre mon regard, tandis que je disais bonjour en m'excusant de ne pas m'interrompre de ce travail.

Le cadre même est heureux, simple et fouillé en chêne brut agrémenté de quelques touches d'or et

finissant contre la peinture, par une plate-bande noire. — Laisse-le moi encore une semaine.

Sur ce, je t'embrasse de toute ma bonne amitié.

Gustave R...

Paris, 14 février 1872.

AU MÊME.

Mon cher... J'ai confié aux mains ingénieuses de Madame A..., qui trouve toujours le moyen d'être agréable, le portrait du peintre, ton ami, avec son bonnet rouge. Il est frais et craint tout, même le plumeau zélé des domestiques. Mets-le à l'abri des actions chimiques aussi nuisibles que les soins onéreux des serviteurs.

Par ainsi, nous évitons l'humidité d'un séjour dans les gares et le bousculement des employés qui lancent les colis comme au jeu de paume.

Remercie Madame A..., même si le portrait te paraissait une croûte infâme. — Vogue la galère, qu'il t'arrive sans encombre et trouve auprès de nos connaisseurs la moitié seulement de l'accueil qui lui a été fait ici par mes confrères.

Je te remercie, mon bon, de l'idée charmante où se peint mieux que sur aucune toile ton excellent cœur. Si la renommée veut jamais de mon nom, je te devrai une reproduction de mes traits par moi-

même, que je n'aurais plus tentée, car je ne puis te dire à combien de reprises j'ai échoué.

Je t'embrasse de tout mon cœur.

Ton ami,

GUSTAVE R...

PARIS, 2 mars 1872.

Ce dernier portrait demeurera, croyons-nous, l'image définitive du peintre pour la postérité. Sa fidélité est confirmée par le joli portrait à la plume que M. Louis Enault a fait de Ricard en quelques lignes. « Grand, mince, élancé, chauve avant l'âge, les lèvres fines effleurées par un sourire rêveur, l'œil un peu vague et regardant plus loin, Ricard, physionomie singulièrement originale, tenait tout à la fois du moine et de l'artiste : il y avait en lui, par un mélange aussi heureux qu'inattendu, la gaieté parfois un peu railleuse d'un artiste, et les profondeurs tant soit peu mystiques d'un illuminé. Tel qu'il était, il fallait le prendre pour un des meilleurs d'entre nous... »

VIII

Ricard fut fidèle, toute sa vie, aux affections de famille. Il avait gardé pour sa mère une profonde vénération. Il est vrai que Mme Ricard, femme d'une sévérité et d'une fermeté de caractère rares en ce temps-ci, avait exercé l'influence la plus complète sur l'éducation de ses enfants. Veuve de bonne heure, elle avait été le véritable chef de famille, et c'est, nous n'en doutons pas, à cette influence maternelle que Ricard devait quelques-unes de ses meilleures qualités. L'artiste parisien venait souvent à Marseille se retremper dans les douces joies du foyer. Ses anciens camarades, ses vieux maîtres et les amis de sa famille étaient heureux de le revoir. On était fier de lui ici et on l'aimait sincèrement. Cette popularité se rattachait en partie à l'hono-

rable mémoire de son père et aux vives sympathies dont fut toujours entourée sa famille. Aujourd'hui, on a pu le juger d'une façon assez complète pour avoir idée de la hauteur de son talent et comprendre la grandeur de la perte que viennent de faire les arts.

Gustave Ricard est mort, à Paris, le 23 janvier 1873. Il était à table chez des amis, lorsqu'il s'affaissa subitement, succombant à une paralysie du cœur. La triste nouvelle fut reçue à Marseille avec une profonde émotion; elle impressionna douloureusement aussi le monde des artistes à Paris. Un poète qui est notre compatriote, Joseph Autran, écrivit, à cette occasion, la pièce de vers suivante dont la forme pure et la grâce attristée nous ont rappelé certaines épigrammes funéraires de l'Anthologie.

C'est donc ainsi de nous! Au sortir d'une fête,
En se quittant un soir, on se serre la main :
— Quand te reverra-t-on ? demande l'un. — Demain
Répond l'autre et l'on va sans retourner la tête.

Et puis, le lendemain, voleuse toute prête,
La Mort, qui s'embusquait sur le bord du chemin,
Fond sur le cher artiste, âme toujours en quête,
Peintre toujours ému par le visage humain.

O noble artiste aimé, dont nous creusons la tombe,
Je ne sais si Paris sent bien tout ce qui tombe
Dans cette froide terre où descend ton cercueil !

Mais j'affirme qu'aux jours de leurs gloires lointaines,
Venise, en te perdant, aurait porté le deuil,
Et que la Muse antique eût pleuré dans Athènes !

A la nouvelle de la mort de Gustave Ricard, le Cercle Artistique de Marseille organisa aussitôt une exposition rétrospective des œuvres de l'artiste. Plusieurs familles possèdent à Marseille des portraits de la main de Ricard. La plupart de ces œuvres ont été obligeamment mises à la disposition de la commission organisatrice. Une place d'honneur avait été donnée au portrait de Ricard peint par lui-même, quelques mois avant sa mort. Une couronne au feuillage d'or, nouée d'un crêpe, en surmontait le cadre sombre. Ce pieux hommage répondait à la pensée de tous. Il aura été particulièrement cher à ceux qui savaient quelles qualités de cœur et d'esprit s'unissaient à ce rare talent.

FIN.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE GUSTAVE RICARD

A MARSEILLE

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE
DES ŒUVRES DE GUSTAVE RICARD

EXPOSÉES AU CERCLE ARTISTIQUE DE MARSEILLE
EN FÉVRIER 1873

SUIVI

D'INDICATIONS SUR QUELQUES OUVRAGES DE G. RICARD
QUI SE TROUVENT A MARSEILLE
ET QUI N'ONT PAS FIGURÉ A CETTE EXPOSITION

PORTRAITS

1841 — Gustave Ricard, son portrait peint par lui-même à l'âge de dix-huit ans.

1842 — Portrait de Mlle E. Ricard, sœur de l'artiste.

Cabinet de M. Émile Ricard.

1847 — Portrait de M. Victor Vaïsse.

— Portrait de Mme Victor Vaïsse.

— Portrait de Mme Vaïsse mère.

Cabinet de M. Victor Vaïsse.

1849 — Portrait de M. Emile Bouquet, peintre.

Cabinet de M. le Dr Bouquet.

1850 — Portrait de M. Imer, peintre.

Cabinet de M. Robert.

1853 — Portrait de M. Alfred Ricard, frère de l'artiste.

— Gustave Ricard, son portrait peint par lui-même à l'âge de trente ans.

Cabinet de M. Emile Ricard.

1855 — Portrait de Mme de Lauriston.

— Portrait de Mme Mathilde Arnavon.

Cabinet de M. Emile Pascal.

— Portrait de Mme Albert Pascal.

Cabinet de M. Albert Pascal.

— Portrait de M. le Sénateur Vaïsse.

Cabinet de Mme Vve Morin.

1855 — Portrait de M. Charles Fitch.

Cabinet de Mme Autran.

1856 — Portrait d'Emile Loubon, peintre, directeur de l'École des Beaux-Arts de Marseille.

Musée de Marseille.

— Portrait de M. Joseph Grandval.

— Portrait de Mme Joseph Grandval.

— Portrait de M. Alphonse Grandval.

— Portrait de M. Jules Grandval.

Cabinet de Mme Grandval mère.

1858 — Portrait de M. le Président Vaïsse.

Cabinet de M. Victor Vaïsse.

1859 — Portrait de M. Courtot.

Cabinet de Mme Courtot.

1861 — Portrait de M. Antony Roux.

Cabinet de M. Antony Roux.

1867 — Portrait de M. Félix Abram.

1869 — Portrait de M. Abram père.

1870 — Portrait de Mme Félix Abram.

Cabinet de M. Félix Abram.

1871 — Portrait de M. Louis Arnavon.

1872 — Portrait de Mme Louis Arnavon.

Cabinet de M. Louis Arnavon.

— Portrait de Mme Jules Roux.

— Gustave Ricard, son portrait peint par lui-même à l'âge de quarante-neuf ans.

Cabinet de M. Jules-Charles Roux.

TÊTES D'ÉTUDE

1844 — La Blonde (Paris).

1846 — La Brune (Rome).

Cabinet de M. Emile Pascal.

1865 — Jeune fille au chien.

Cabinet de M. Edouard Vaïsse.

1866 — Jeune femme endormie.

Cabinet de M. Mélas.

ESQUISSES ORIGINALES

1839 — *Saint-Martin.*

Cabinet de M. Aiguier.

1842 — *Saint-Pierre et Saint-Paul guérissant un paralytique.*

1843 — *Décollation de Saint-Jean-Baptiste.*

— *Nativité de Notre Seigneur.*

Cabinet de M. Emile Ricard.

COPIES D'APRÈS LES MAITRES

1840 — *Salvator mundi*, de Puget (Musée de Marseille).

1843 — Portrait d'Isabelle d'Autriche, infante d'Espagne, souveraine des Pays-Bas, d'après Van Dyck (Musée du Louvre).

— Portrait de Richardot, président du Conseil privé des Pays-Bas, d'après Van Dyck (Musée du Louvre).

— L'*Homme au gant*, du Titien (Musée du Louvre).

— Tête d'enfant, d'après Van Dyck.

Cabinet de M. Emile Ricard.

— Tête de femme du *Mariage de Sainte-Catherine*, du Corrége (Musée du Louvre).

Cabinet de M. X.

1844 — Portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre, d'après Van Dyck (Musée du Louvre).

Cabinet de M. Emile Ricard.

1844 — Rembrandt, son portrait peint par lui-même (Musée du Louvre).

Cabinet de M. Emile Pascal.

— *Antiope*, du Corrége, grisaille (Musée du Louvre).

Cabinet de M. Edouard Vaïsse.

1845 — L'*Incendie du Bourg*, fresque de Raphaël (Rome).

1846 — Un Ange, de l'*Assomption*, du Titien (Venise).

Cabinet de M. Emile Ricard.

1866 — *Vénus*, du Titien (Florence).

— *Sainte-Famille*, de Rubens (Eglise Saint-Jacques à Anvers).

Cabinet de M. Jules-Charles Roux.

DESSINS

1840 — David montrant la tête de Goliath, sépia.

Cabinet de M. Emile Ricard.

1845 — Etude d'une figure de femme, d'après une fresque de Pompeï, transportée au Musée de Naples, mine de plomb.

Cabinet de M. Raphaël Ponson.

1869 — Portrait de Mlle E. Ricard, religieuse de Saint-Vincent-de-Paul, mine de plomb.

Cabinet de M. Emile Ricard.

1871 — Portrait de Mme Barras, mine de plomb.

Cabinet de M. Barras.

OUVRAGES NON EXPOSÉS

184. — Portrait de M. Bonafous, doyen de la Faculté des lettres.

— Portrait de M. X. Bonafous.

Cabinet de M. Bonafous.

— Portrait de M. Emile Pascal.

Cabinet de M. Emile Pascal.

— Portrait de M. Albert Pascal.

Cabinet de M. Albert Pascal.

— Portrait du Président Réguis.

Chambre des avoués de Marseille.

— Portrait de M. Mossy.

Cabinet de M. Reymond.

1841 — Portrait de Mme Ricard, mère de l'artiste.

Cabinet de M. Emile Ricard.

1844 — Portrait de M. Taylor, père.

Cabinet de M. X.

1847 — Portrait de M. Forcade.

Cabinet de M. X.

— Portrait de M. Emile Ricard, frère de l'artiste.

Cabinet de M. Emile Ricard.

185. — Portrait de Mme de Samatan, née Réguis.

Cabinet de M. de Samatan.

186. — Etude de femme en costume flamand.

Cabinet de M. Antony Roux.

1843 — *La Maîtresse du Titien*, copie du tableau du Titien (Musée du Louvre).

Cabinet de M. Aubert.

1843 — *Martyr renversant les idoles*, esquisse.

Cabinet de M. Blancard, archiviste de la Préfecture des Bouches-du-Rhône.

— Une esquisse.

Cabinet de M. A. Martin, architecte.

1840 — Académie de concours, dessin.

Ecole des Beaux-Arts de Marseille.

1842 — Deux académies, dessins.

Cabinet de M. Rave, peintre, professeur à l'École des Beaux-Arts.

— Divers croquis, crayon noir et mine de plomb.

Cabinet de M. Louis Brès.